



A intertextualidade e sua importância na atribuição de sentido à adaptação: *Frankenstein* e a série *Penny Dreadful*

Elisa Seerig¹

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Cecil Jeanine Albert Zinani²

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Resumo

Com o presente artigo, pretendemos discutir o conceito de intertextualidade na transposição midiática da obra literária *Frankenstein*, publicada em 1818 por Mary Shelley, para a série televisiva *Penny Dreadful*, que foi ao ar entre 2014 e 2016, reconhecendo a importância da leitura da obra original para ampliação da atribuição de sentido por parte do telespectador. Para tanto, por meio de revisão bibliográfica, revisitamos os conceitos referentes a intertextualidade e adaptação. Posteriormente, analisamos as produções em questão, de modo a comparar o enredo literário e sua versão televisiva (supracitada), demonstrando, assim, o quanto mais ampla é a experiência do telespectador que reconhece as referências intertextuais devido à leitura integral da obra de Shelley. Por meio desse reconhecimento, é possível pontuar que adaptações audiovisuais, antes de desvalorizarem ou dispensarem a versão literária na qual se baseiam, promovem-na e demandam-na, para que o leitor-telespectador possa extrair o máximo de sentido em ambas as produções.

Palavras-chave: intertextualidade, adaptação, literatura.

Intertextuality and its Importance in Attributing Meaning to Adaptation: *Frankenstein* and the *Penny Dreadful* Series

Abstract

In this article, we intend to discuss the concept of intertextuality in the transposition of Mary Shelley's *Frankenstein*, published in 1818, into the series *Penny Dreadful*, produced between 2014 and 2016, recognizing the importance of reading the original work for the audience to widen its meaning. To do so, we go through the concepts of intertextuality and adaptation by means of a literature review. After that, we analyze both productions, so as to compare the literary plot to its television version (mentioned above), thus demonstrating how wider is the experience of the audience that recognizes the intertextual references due to a prior reading of Mary Shelley's work. Through this process of recognition, it is possible to point out that audiovisual adaptations, rather than devaluating or rejecting the literary version on which they are based, promote and demand it, so that the reader-viewer can extract the most of meaning from both productions.

¹ Mestranda em Letras e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail para contato: elisa.seerig@bento.ifrs.edu.br

² Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail para contato: cezinani@terra.com.br



Keywords: intertextuality, adaptation, literature.

La intertextualidad y su importancia en la atribución de significado a la adaptación: Frankenstein y la serie Penny Dreadful

Resumen

Con el presente artículo, pretendemos discutir el concepto de intertextualidad en la transposición mediática de la obra literaria *Frankenstein*, publicada en 1818, de Mary Shelley, para la serie televisiva *Penny Dreadful*, que salió al aire entre 2014 y 2016, reconociendo la importancia de la lectura de la obra original para ampliación de la atribución de sentido por parte del telespectador. Para tal objetivo, a través de revisión bibliográfica, revisitamos los conceptos referentes a la intertextualidad y adaptación. Posteriormente, analizamos las producciones en cuestión, de modo a comparar el enredo literario y su versión televisiva (ya citada), demostrando, así cuanto más amplia es la experiencia del espectador que reconoce las referencias intertextuales debido a la lectura integral de la obra de Shelley. Por medio de ese reconocimiento, es posible puntuar que adaptaciones audiovisuales, antes de desvalorizar o dispensar la versión literaria en la cual se basan, la promueven y la demandan, para que el lector-telespectador pueda abstraer el máximo de sentido en ambas producciones.

Palabras-clave: intertextualidad, adaptación, literatura.

1 Introdução: Literatura e produções audiovisuais

Não é novidade que a indústria cinematográfica e seus derivados (cinema, filmes, filmes para a TV, séries, minisséries) explora, desde o seu nascimento, a Literatura como fonte de inspiração. À parte do fato de estarmos falando em mídias diferentes, é interessante discernir três aspectos acerca da Literatura usada na produção audiovisual: a) a produção oriunda de um romance *best-seller*; b) a produção de sucesso que, embora inspirada em obra literária, não a torna o foco principal; e, ainda, c) a produção que tem a difícil missão de reavivar um *clássico*, quer dizer, a obra que já faz parte do imaginário coletivo, seja porque esse público leu a fonte inicial, seja porque ela já gerou outras formas de adaptação anteriores.

No primeiro caso (e, muitas vezes, no segundo também) temos o que poderíamos chamar de “primeira versão” da obra em formato audiovisual. Evidentemente, os fãs da obra literária farão suas críticas à adaptação, e o produtor tem o desafio de, por um lado, seguir à risca o enredo, ou, por outro, não o seguir. De qualquer modo, entende-se aqui um grande público (já que falamos de um *best seller*) que leu, ou, ao menos, ouviu falar, da obra escrita.



Temos, como exemplo recente, a saga *Crepúsculo*. A intertextualidade ocorre de forma transmidiática – quem leu o livro assistirá à produção de forma diferente da de quem não leu, mas o universo de expectativas é comum, porque o enredo é utilizado como forma de divulgar também o livro, tornando-o de domínio de um público mais amplo. Além disso, seus leitores jovens tendem a compartilhar entre pares os pormenores da narrativa.

No segundo caso, o produto audiovisual faz referência ao texto literário, porém, nem todo o seu público o leu, porque muitas vezes não se sabe da inspiração em uma produção escrita. Inclusive, esse público pode sentir-se impelido a fazer a leitura, graças à divulgação gerada pelo filme ou série, da obra antes desconhecida. O efeito pode ser reverso (e irreversível): a produção pode interferir na leitura da obra, para aqueles que não a leram antes. Podemos tomar como exemplo o filme *O Despertar de uma Paixão* (*The Painted Veil* - 2006), baseado na obra homônima de Somerset Maugham (1925). O filme não é baseado em um livro recente e, se o leitor, após assistir ao filme, for lê-lo, poderá se impressionar com a grande divergência que há no desfecho por parte da versão para o cinema.

Porém, o que acontece no terceiro caso? Aqui, cabe definir como *clássico* aquele produto literário que faz parte do imaginário coletivo como conceito, muito embora não se saibam muitos detalhes sobre ele. Cabe, aqui, uma das catorze propostas de definição trazidas por Ítalo Calvino (1993, p. 09): “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”. Direcionando o recorte para o tema deste ensaio, podemos pensar, por exemplo, nos clássicos de horror de língua inglesa: os nomes *Drácula* e *Frankenstein* já estão inseridos no imaginário popular; aquele, como *o primeiro* vampiro (embora não o seja), este, como monstro construído, feito de pedaços humanos e ressuscitado (muito embora Frankenstein seja o nome do médico que fez o procedimento). O que fez com que esses textos, mesmo não sendo obras originais em língua portuguesa, estejam até hoje tão presentes na memória coletiva dos brasileiros e de tantas outras nações? Ora, a primeira adaptação cinematográfica de *Drácula* data de 1922 (*Nosferatu*), e a de *Frankenstein*, de 1910. Desde então, diversas versões, adaptações, releituras têm sido feitas. Há menção a eles em desenhos animados, séries de TV, jogos de RPG..., porém, grande parte desse público não leu a obra original – e, quem lê, possivelmente esperando um banho de sangue em cada página, pode se surpreender. Por isso, questionamos aqui a relevância do conhecimento da obra original para melhor



entender suas representações em outras mídias. Conhecê-la para além dos conceitos do imaginário popular pode, ainda, expandir os efeitos de sentido?

Aqui, pretendemos discutir o papel da personagem Victor Frankenstein (e suas Criaturas) na série *Penny Dreadful* (2014-2016), observando a intertextualidade existente e a importância de o público reconhecê-la, como forma de melhor entender, inclusive, as alterações da narrativa original propostas na produção televisiva. Para tanto, utilizaremos como principal fonte o artigo de Barbara Braid (2017), “The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as Adaptations” (O Meme Frankenstein: *Penny Dreadful* e *The Frankenstein Chronicles* como adaptações), em que ela define a personagem (monstro de) Frankenstein como parte do imaginário coletivo e, portanto, uma forma de meme. Esse conceito, mencionado por Hutcheon (2006, p. 32), teria sido proposto por Richard Dawkins ao aplicar a teoria de transmissão genética de Darwin: assim como o gene transmite aspectos biológicos em seres vivos, o meme representa aspectos culturais intrínsecos, seriam “unidades de transmissão cultural, ou unidades de imitação”, que mudam a cada vez que são transmitidos, adaptando-se para ‘sobreviver’³. Ou seja, *Frankenstein* se enquadra no perfil de clássico conhecido por todos, embora sua narrativa na íntegra não seja tão popular. Conforme discute a própria Braid (2017),

[...] adaptar e apropriar *Frankenstein* é transmidiático; a maioria dos consumidores contemporâneos de produtos culturais sabem sobre Frankenstein e sua Criatura não porque leram o romance de Mary Shelley, mas devido a uma miríade de suas adaptações em filmes, programas de TV, peças de teatro, desenhos animados, quadrinhos, video games e muitas outras formas de narrativa que fizeram deste texto um dos marcos da cultura contemporânea. Este marco, entretanto, não é estável e imóvel – viaja através de gerações e culturas na forma de variações da história de Victor Frankenstein e sua Criatura continuamente reinventadas⁴ (p. 232, tradução nossa).

Com base na explicação acima, podemos entender bem como ocorreu o processo de assimilação de Frankenstein pela cultura mundial, e inclusive compreender equívocos como o de chamar a própria Criatura (sem nome, no texto original) de Frankenstein. A série *Penny*

³ O conceito não será abordado aqui; sugerimos a leitura de Braid (2017) e de Hutcheon (2006) para melhor entender a expressão.

⁴ Cf. o trecho original: “Adapting and appropriating *Frankenstein* is often transmedial; most of the contemporary consumers of cultural products know about Frankenstein and his creature not because they have read Shelley’s novel, but due to a myriad of its renditions in films, television shows, theatre plays, cartoons, graphic books, video games, and many other forms of storytelling that made this text one of the cornerstones of contemporary culture. This cornerstone, however, is not stable and immobile—it travels through generations and cultures in the form of continuously reinvented variations of the story of Victor Frankenstein and his Creature”.



Dreadful faz parte da miríade de produções; além disso, as alterações narrativas que ela propõe também são muito mais representativas para aqueles que leram a obra original.

2 Intertextualidade(s) e adaptação

O questionamento sugerido, referente à relevância da leitura do livro de Shelley para maior atribuição de sentido à série, procura distanciar-se da tradicional dicotomia que opõe a obra literária à sua adaptação cinematográfica. É natural que o leitor faça a comparação da produção audiovisual com o texto que a inspirou, porém procuramos, cada vez mais, abandonar a tendência da crítica literária (acadêmica e leiga) de denegrir a reprodução da obra em outras mídias. São produções diferentes, com intenções e recursividades diferentes. Como propõe Maria Cristina Cardoso Ribas (2014), é importante que deixemos de procurar a intencionalidade do autor (do texto escrito e transcrito para a tela) para procurar os efeitos de sentido que a obra causa – em ambos os formatos, literário e televisivo, e é isso o que procuraremos fazer aqui.

Primeiramente, é relevante entender melhor o que ocorre quando aplicamos nosso conhecimento prévio ao entrar em contato com uma nova produção artística. Essa seria a definição básica de *intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva (1974) ao estudar o trabalho do teórico literário russo Bakhtin, e que foi usado e maleado por diferentes estudiosos ao longo do século XX. Graham Allen (2000) percorre o uso da expressão, defendendo sua flexibilidade, já que, para os estruturalistas, o termo fixaria sentido literal e, para os pós-estruturalistas, como Barthes, ele subverteria as noções de sentido, ou seja, o autor estaria “morto” após publicar a obra, pois cada leitor carrega consigo diferentes vivências para atribuir sentido ao texto – desse modo, “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). A amplitude de usos para o termo intertextualidade tende a gerar confusão ao apropriar-se do conceito.

A intertextualidade, segundo Laurent Jenny (1979, p. 14), “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operando por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Sua síntese engloba bem as definições dos demais estudiosos acima citados, partindo sempre do



pressuposto de que, conforme Kristeva (1974, p. 64), “todo texto é um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

De qualquer forma, ainda segundo Allen (2000, p. 5-6), o termo *intertextualidade* é útil porque traz noções de “relacionalidade, interconexão e interdependência na vida cultural moderna⁵”. Ele não é mais usado apenas para referir-se a texto escrito, mas sim para todas as relações entre informações e conhecimento, principalmente na era Pós-moderna:

[...] não é mais possível falar de originalidade ou unicidade do objeto artístico, seja ele uma pintura ou romance, já que todo objeto artístico é claramente a junção de fragmentos de arte já existentes. Intertextualidade, como termo, fica no centro destas concepções contemporâneas de arte e produção cultural de maneira geral⁶. (ALLEN, 2000, p. 5-6, tradução nossa)

Nesse sentido, é interessante que também falemos do contexto de *adaptação*, termo comumente usado para referir-se à transfiguração do livro para as telas. Linda Hutcheon (2006) define como adaptação aquilo que se encaixa dentro dos seguintes critérios:

- Uma transposição assumida de um outro trabalho ou trabalhos reconhecidos;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate;
- Um compromisso intertextual expandido firmado com o trabalho adaptado. Portanto, uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – um trabalho que é segundo sem ser secundário. É seu próprio palimpsesto⁷. (HUTCHEON, 2006, p. 8-9, tradução nossa)

O conceito de palimpsesto (leitura da obra simultaneamente à recepção de outras adaptações inspiradas nela, proporcionando novas e antigas leituras concomitantemente) apresentado por Hutcheon (2006) para definir a adaptação nos dias de hoje, encaixa-se muito bem no caso que pretendemos analisar. Ao adaptar *Frankenstein*, não se está fazendo uso apenas das referências intertextuais presentes na obra de Shelley, mas também de toda a gama de produtos culturais gerados através das personagens da obra ao longo dos tempos (BRAID, 2017). Esta seria uma ‘noção triangular de intertextualidade’, já que as produções nesse

⁵ Cf. o trecho original: “relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life.”

⁶ Cf. o trecho original: “it is not possible any longer to speak of originality or the uniqueness of the artistic object, be it a painting or a novel, since every artistic object is so clearly assembled from bits and pieces of already existent art. Intertextuality, as a term, stands at the centre of such contemporary conceptions of art and cultural production generally.”

⁷ Cf. o trecho original: “An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work. Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.”



contexto se constituem como “readaptações de uma fonte literária comum enquanto mascaram seus tributos a adaptações fílmicas anteriores daquela fonte⁸”. (LEITCH, 2012, p. 95)

3 Frankenstein em *Penny Dreadful*

Ou seja, em *Penny Dreadful* (2014-2016) há *intertextualidades*, no entanto, sabemos também que, por ser uma adaptação, não existe a obrigatoriedade de seguir o original. É nessa perspectiva que discutiremos os efeitos do conhecimento prévio do espectador ao entrar em contato com uma série de televisão que mistura fontes literárias diversas consideradas “clássicas”. Verificaremos, neste caso, a intertextualidade explícita⁹ presente na série acima mencionada, que envolve personagens como Drácula, Dorian Gray, Frankenstein e Dr. Jekyll na Londres vitoriana do século XIX. Segundo Benjamin Poore (2016), *Penny Dreadful* não é uma adaptação de *Frankenstein*, *O retrato de Dorian Gray* ou *Drácula* para a televisão, já que sua estruturação e o entrelaçamento das personagens vai muito além disso. Ele usa a expressão des(re)composição¹⁰, em que os textos precursores e a série se decompõem e se reposicionam, numa forma de adaptação que renova as bases da narrativa. Desse modo, as personagens mantêm seus nomes conforme a obra literária, mas envolvem-se num mesmo espaço, com núcleos narrativos interligados.

A seguir, verificaremos os principais aspectos do percurso narrativo da obra original, permeando-a com as conexões intertextuais que podem ser aplicadas ao se ver a série após a leitura do livro.

O romance original traz como base o processo de criação de um ser humano a partir de pedaços de cadáveres, empreitado pelo médico Victor Frankenstein numa tentativa de ver o alcance de sua medicina. A partir disso, nasce a Criatura, que, tendo terrível aparência e sem habilidades para falar, é rejeitada pelo próprio criador e foge para o interior. Nesse aspecto, a série já surpreende: no primeiro episódio, vemos os procedimentos do médico, e o “monstro” gerado é um rapaz bem-apegoado, sem grandes incisões, dócil e tranquilo (ou seja, o oposto daquilo que nosso conjunto de expectativas em relação à criatura estaria prevendo). Victor

⁸ Cf. o trecho original: “a triangular notion of intertextuality” as they constitute “readaptations of a common literary source while masking their debt to earlier film adaptations of that source” (95).

⁹ Nitrini (2000) explora as diferenças entre intertextualidade implícita (aquela que fica subentendida e depende da erudição do leitor para que a reconheça) e a explícita (que delimita com maior clareza a ‘fonte’ de inspiração da nova criação artística).

¹⁰ Cf. o trecho original: “De(re)composing” (p. 72)



torna-se amigo, dá-lhe o nome de Proteus, que também é simbólico,¹¹ e o ensina sobre a vida urbana e relações sociais. Poderíamos interpretar a apropriação da narrativa de Shelley como uma forma de redenção de Victor Frankenstein e seus erros cometidos no romance (BRAID, 2017, p. 235) – uma atribuição de sentido que só aconteceria pelo telespectador conhecedor da obra original. Entretanto, a Criatura é literalmente partida ao meio por aquele que, descobrimos, seria a *primeira* criação de Frankenstein – malsucedida, gerada através da dor e que foge para só agora voltar. Há, portanto, uma reaproximação com a narrativa de Shelley – segundo Braid (2017), se entendermos a Criatura de Victor Frankenstein como uma metáfora para a geração da nova humanidade, podemos inferir que ainda não podemos encarar o mundo com a placidez e a tranquilidade de Proteus: “Ainda somos o órfão moderno, abandonado por Deus, em uma relação ambígua com a tecnologia e a ciência, assim como a Criatura tem sido através de suas várias adaptações desde o romance de 1818 de Shelley”¹² (BRAID, 2017, p. 235).

No romance de Shelley, a Criatura foge de Victor e, depois de muito vagar, se esconde em uma espécie de galpão, próximo a uma casa de família do interior, onde, ao observá-los, aprende a comunicação através da fala e também analisa, apreende e admira as relações sociais. Ao querer apresentar-se às pessoas, entretanto, é cruelmente rejeitado devido à sua aparência desfigurada. Na série, esse momento não acontece – a Criatura acaba ficando no espaço urbano e é acolhida por um senhor que atribui seu rosto desfigurado às indústrias (a série é ambientada em 1891, não 1818, como no romance). Tal Criatura não é criação da natureza, mas da urbanidade e da modernidade, como planeja Frankenstein para a “nova humanidade” e para nós mesmos (BRAID, 2017, p. 236). Da mesma forma que na obra original, a Criatura torna-se sensível e busca a sociabilidade, não através da observação da interação entre (boas) pessoas do interior¹³, mas através da poesia, uma vez que se torna ávido leitor.

Após a rejeição da família, a Criatura do romance frustra-se e decepciona-se com o ser humano: retorna a seu criador – Frankenstein – para demandar uma Criatura feminina,

¹¹ Proteus é o nome do antigo deus dos mares, filho mais velho de Poseidon. Seu nome deriva do grego *proto*, que significa “primeiro”. Pode referir-se ao passado de marinheiro da personagem ressuscitada e também à ideia de gerar o “primeiro” homem (sem as alusões bíblicas de costume). O nome também é analisado simbolicamente por Braid (2017).

¹² Cf. o trecho original: “We are still the modern orphan, abandoned by God, in an ambiguous relationship to technology and science as the Creature has been throughout various adaptations since Shelley’s 1818 novel.”

¹³ A representação interiorana do romance, como referência de beleza, simplicidade e empatia, tem forte influência de Rousseau e sua teoria do “bom selvagem”, em voga na época da publicação.



para que o fardo de ser o único de sua espécie seja aliviado e ele tenha companhia. Na série, a Criatura – que, a partir da segunda temporada, se batiza como John Clare – demanda companhia também, porém, esse é um dos momentos em que o reconhecimento da intertextualidade se torna mais relevante. No livro de Shelley, Victor Frankenstein conjectura e até começa a montagem de sua Criatura Feminina, mas desiste, com medo das consequências:

Poderia ser muito mais nociva que seu companheiro, e comprazer-se no crime e na perversidade por pura tendência para o mal. O monstro jurara afastar-se do homem, porém ela nada jurara. Dado que, com toda a probabilidade, ela viesse a ser um animal igualmente dotado de pensamento e raciocínio, bem poderia acontecer que se recusasse a cumprir um pacto feito antes de sua criação.
Eles poderiam até odiar-se. [...] (SHELLEY, 2002 p. 157).

A partir desses pensamentos, Victor Frankenstein decide não gerar a companheira do monstro – o que não acontece na série, pois Victor, já mais habilidoso em suas técnicas, consegue trazer o corpo da prostituta Brona Croft de volta à vida. Os motivos para ambas as versões (o livro e a série) decidirem por caminhos diferentes quando à criação da mulher e a reflexão a que isso leva só podem ser reconhecidos de forma completa pelo telespectador familiarizado com o enredo de Shelley. Houve versões cinematográficas para a “noiva de Frankenstein”, as quais também podem ser levadas em consideração como inspiradoras à série, porém, como pontua Braid (2017, p. 236), nas versões anteriores¹⁴, o desespero da personagem feminina em ter que pertencer a um homem, ou aceitar-se como ser inigualável, leva-a à morte e mesmo ao suicídio.

Embora possamos verificar, como antes comentado, a intertextualidade entre as próprias produções audiovisuais, apenas o leitor atento da obra pode avaliar a criação – e posterior evolução – dessa personagem feminina como profundamente inovadora em termos de enredo, uma vez que ela nos permite interpretar, inclusive, a existência da jovem como uma forma de redenção à obra literária original. Em *Penny Dreadful*, diferentemente do romance, vemos Victor Frankenstein trazer à luz a prostituta, batizada por ele de Lily (lírio, a “flor do renascimento”) e por quem ele começa a ter interesse amoroso (T02E02). Ao perceber a rejeição dela, a Criatura também se abstém e desiste de conquistá-la. Inicialmente, ela preenche todas as expectativas da feminilidade vitoriana, conforme “ensinado” por Victor.

¹⁴ *A noiva de Frankenstein* (1935) dirigido por James Whale e *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), dirigido por Kenneth Branagh.



“Entretanto, Lily em breve revela que sua personagem inocente foi fingimento, já que lembrou de sua vida de sofrimento e quer vingança dos homens que a abusaram quando era prostituta.¹⁵” (BRAID, 2017, p. 236).

Ou seja, é como se, por meio da série, finalmente alcançássemos a independência feminina que foi apenas sugerida por Shelley em sua obra, e que, então, levou Victor a abandonar seu projeto, temendo essa mulher que não seria criada desde cedo sob os princípios sociais da submissão perante o homem. Ela pensaria por si mesma, e esse seria o maior perigo de todos, pois, sendo quem é, não precisaria temer as consequências de suas ações.

Essa “redenção ao feminino” proporcionada pela série à obra de Shelley só pode ser reconhecida em sua dimensão pelo leitor do romance. A questão feminina, inclusive, se revela no próprio contexto da produção da obra, já que Shelley, filha da feminista Mary Woolstonecraft, precisou publicar *Frankenstein* pela primeira vez anonimamente e, ao assumir sua identidade de mulher escritora, também precisou justificar-se. Nenhuma outra adaptação trouxe à tona a discussão dos impactos de uma mulher-monstro sem que ela morresse – a única forma de lutar contra a dominação masculina e a objetificação seria por meio do sacrifício de si mesma. O próprio conceito da mulher como monstro, inclusive, ainda é pouco discutido, e, na série, temo-la monstruosa como mulher que não foi castrada (CREED, 2007, p. 6) e que não se submeterá: “Nunca mais me ajoelharei perante um homem. Agora eles se ajoelharão perante mim¹⁶” (*Penny Dreadful*, T02E08).

A personagem Lily evolui para tornar-se uma das personagens mais centrais da série, e a política feminista está clara em sua construção (GREEN, 2017, n.p). Há, inclusive, a interação com as sufragistas, sobre as quais ela diz: “Nossos inimigos são os mesmos mas elas [as sufragistas] buscam igualdade. E nós? Maestria... Como conseguimos qualquer coisa nessa vida? (...) Através do acúmulo silencioso de poder¹⁷” (*Penny Dreadful*, T03E03). Após fugir das garras opressoras e conservadoras de Victor Frankenstein, Lily convoca um exército de prostitutas para uma vingança contra os homens. A partir de então, ela se liberta completamente das interferências intertextuais (pelo menos, das explícitas) das diversas

¹⁵ Cf. o trecho original: Yet, Lily soon reveals that her innocent persona has been a deception, as she had remembered her past life and wants revenge on men for abusing her when she was a prostitute.

¹⁶ Cf. o trecho original: “Never again will I kneel to any man. Now they shall kneel to me.”

¹⁷ Cf. o trecho original: “Our enemies are the same but they seek equality. And we? Mastery. . . . How do you accomplish anything in this life? (...)By the careful and silent accumulation of power.”



produções anteriores, trilhando um caminho que, embora interessante, não nos é relevante aqui.

Com base nas considerações aqui feitas, podemos constatar a importância de aplicar conhecimentos prévios – e, portanto, reconhecer a intertextualidade – para melhor nos apropriarmos do que a adaptação de *Frankenstein* representa em *Penny Dreadful*. A série possibilita (re)questionar a metáfora da criação independente do homem; o homem que ‘nasce’ de outro homem, o ‘milagre’ da vida, sem Deus ou mulher, apresentando a hipótese de que esse seria um ‘bom’ homem (como a Segunda Criatura masculina da série) mas que é destruído por sua primeira versão. Além disso, a personagem feminina, que foi aqui apenas pincelada, permite um revés da narrativa que, talvez em função do contexto histórico ou das dimensões do livro, não pôde ser aplicado pela própria Mary Shelley¹⁸. O leitor reconhece, entretanto, nas entrelinhas da obra, a necessidade da existência dessa mulher-monstro, que pôde ser finalmente configurada em audiovisual quase duzentos anos depois, e que não tem que dirigir-se ao fim trágico das outras “noivas”.

4 Considerações finais

Os apontamentos apresentados neste artigo só podem ser possíveis ao leitor do romance de 1818, que permite fornecer toda uma nova dimensão à série. Embora *Frankenstein* já faça parte do imaginário coletivo (sendo, portanto, um Meme, como defendido por Braid, 2017), a leitura do livro original pode, sem dúvida, oferecer fontes de análise muito mais profundas da série.

É evidente que a produção pode ser igualmente estimulante para aqueles que não dominam a narrativa do romance ou, até mesmo, os poucos que não se apropriaram de produções e menções a *Frankenstein* previamente. Hutcheon (2006) aborda essa questão:

E se formos um público sem conhecimento, em outras palavras? Tenho argumentado que, nestes casos, simplesmente vivenciamos o trabalho sem aquela dubiedade palimpséstica que vem com o conhecimento. Por um lado, trata-se de uma perda. Por outro, é apenas a vivência do trabalho em si, e

18 Aqui, temos apenas uma hipótese que merece, sem dúvida, maior discussão em um novo artigo em vias de construção.



todos concordam que mesmo as adaptações devem manter-se por si sós¹⁹. (p. 127)

Ainda assim, se entendermos que, a cada nova produção e em cada ambiente cultura, cada adaptação de *Frankenstein* reflete os valores e ideias do período em que é adaptado e recepcionado (BRAID, 2017, p. 233), reconhecemos também a importância de que essa percepção seja verificada, o que só é possível por meio da leitura da obra original aplicada às outras adaptações.

Podemos constatar que a figura de *Frankenstein* e todas as referências culturais de tempos e espaços diferentes, construídas ao seu redor, fazem muito mais sentido quando o consumidor dessa cultura pode acessar a vertente primordial (o livro de Shelley) e o contexto que a gerou. Análises e constatações muito mais eficazes e profundas aguardam o leitor desta obra tão antiga, mas que permanece tão atual, sendo permanentemente revisitada. Segundo Perry (p. 137, 2017), a criatura de Frankenstein “representa todas as nossas inadequações, medos e ansiedades sociais²⁰”. E é justamente com base nesses argumentos que é possível afirmar que o movimento de menosprezo pelas adaptações audiovisuais é infundado.

Referências

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In.: _____. *O rumor da língua*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAID, Barbara. The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as adaptations. *Open Cultural Studies*. Vol 1. p. 232-243. Disponível em: <https://www.degruyter.com/view/j/culture.2017.1.issue-1/culture-2017-0021/culture-2017-0021.xml>. Acesso em: 02. jan. 2018.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminine, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 2007.

¹⁹ Cf. o trecho original: “What if we are unknowing audiences, in other words? I have been arguing that, in these instances, we simply experience the work without the palimpsestic doubleness that comes with knowing. From one perspective, this is a loss. From another, it is simply experiencing the work for itself, and all agree that even adaptations must stand on their own.”

²⁰ Cf. o trecho original: “represents all of our inadequacies, fears and social anxieties”.



GREEN, Stephanie. Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in Penny Dreadful. *Refractory: A Journal of Entertainment Media*. 28. Jun. 2017. Disponível em: <http://refractory.unimelb.edu.au/2017/06/14/green/>

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent [et. al.]. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In.: _____. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITCH, Thomas. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? In.: CARTMELL, Deborah (Ed.). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012: 87-104.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In.: _____. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

Penny Dreadful. Prod. John Logan. Nova York: Showtime Networks, 2014-2016. Série de televisão.

PERRY, Dennis R. The Recombinant Mystery of Frankenstein: Experiments in Film Adaptation. In.: LEITCH, Thomas (Ed.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 137-53.

POORE, Benjamin. The Transformed Beast: Penny Dreadful, Adaptation, and the Gothic. *Victoriographies* 6.1: p. 62–81. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2016. Disponível em: <http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/vic.2016.0211>. Acesso em: 03. Jan. 2018.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *Revista Alceu*. v. 14. n. 28. p. 117 a 128 - jan./jun. 2014. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>. Acesso em: 02. jan. 2018.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Martin Claret, 2002.